

IWONA KURZ¹**(INSTYTUT KULTURY POLSKIEJ, UNIWERSYTET WARSZAWSKI)****ANIMACJA KULTURY – KSZTAŁCENIE I DZIAŁANIE. W PROCESIE****(Z DOŚWIADCZEŃ SPECJALIZACJI „ANIMACJA KULTURY” W INSTYTUCIE KULTURY POLSKIEJ UW)**

Zgodnie z legendą założycielską pierwsze dofinansowanie na realizację specjalizacji „Animacja kultury”², zaprojektowanej w zespole Katedry Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki UW, podpisał od ręki – na podstawie jednej, ręcznie zapisanej kartki z programem – Stefan Starczewski, wiceminister kultury i sztuki w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. Czas przejściowy otwierał nowe możliwości i dawał szansę na działania niesystemowe – w dobrym i złym sensie słowa. Dużo trudniej szło na uniwersytecie, gdzie „wiatr odnowy” dotarł ponad dekadę później, ale przeszkody te, głównie natury biurokratycznej, choć pod przykrywką troski o „akademickość”, udało się przezwyciężyć.

Podstawowym celem inicjatorów specjalizacji – Andrzeja Mencwela, Leszka Kolankiewicza i Grzegorza Godlewskiego wraz z zespołem Katedry Kultury Polskiej – było wprowadzenie w kształcenie uniwersyteckie wymiaru praktycznego. Zajęcia z wiedzy o kulturze, które stały się podstawą do powołania na UW (już w Instytucie Kultury Polskiej) studiów kulturoznawczych, dawały zaplecze teoretyczne oparte na perspektywie antropologicznej. Przedmiotem namysłu był tu człowiek w kulturze: w niej zakorzeniony i współtworzący ją; działania artystyczne pozostawały tylko jedną z form praktyk kulturowych, o tyle być może początkowo uprzywilejowaną badawczo, że wysoce usymbolizowaną i, by tak rzec, podręczną: to badaniami działań i tekstów artystycznych zajmowano się przecież na polonistyce. Praktyka podejmowana w toku warsztatów – warsztatu krytyka, na przykład, czy warsztatu edukacji twórczej, ale też antropologii codzienności – mogła służyć po prostu do lepszego zrozumienia dzieł, ale przede wszystkim miała prowadzić do głębszego rozumienia kultury jako całości, a dalej – przygotowywać do działania w kulturze.

W programie zaplanowano także staże, czyli intensywne wyjazdy badawcze do autorskich centrów kultury (np. nowo wówczas powstałego Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach czy Odin Teatret w duńskim Holstebro), praktyki w instytucjach kultury, a z czasem także udział w rzeczywistych projektach działań w kulturze.

¹ Autorka jest wykładowczynią w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, bada kulturę wizualną. W latach 1995–2008 należała do zespołu animacji kultury, zajmując się programem specjalizacji i jego organizacją oraz koordynacją prac w międzynarodowych projektach animacyjnych. W artykule prezentuje własne opinie.

² Obecnie pracami zespołu animacji kieruje Zofia Dworakowska we współpracy z Joanną Kubicką. Obecny program specjalizacji: <http://www.animacjakultury.uw.edu.pl/start>.

Działo się to w 1991 roku, w kontekście gwałtownych przemian politycznych, społecznych, ekonomicznych, a także komunikacyjnych – budzących nadzieję i niepokój jednocześnie. Polityczne otwarcie wiązało się z obietnicą wolności, dużo później dostrzeżliśmy, że pakiet niekoniecznie obejmował równość. Jednocześnie kultura masowa, której nagłe wkroczenie w sferę praktyk i przestrzeni publicznej trudno było przeoczyć, nakładała się na wykształcone w latach 80. postawy bierne, receptywne, aktywnie skupione najczęściej na własnym obejściu. Animacja kultury wywodzona z dwóch podstawowych źródeł: etosu lewicy, z ducha Żeromskiego, Abramowskiego czy Brzozowskiego, oraz idei kultury czynnej praktykowanej przez licznych adeptów Jerzego Grotowskiego – proponowała odpowiedź na te problemy, nie tyle ucząc zawodu, ile kształcąc postawy. Furorę robiła wówczas metafora animatora jako akuszerki działalności twórczej, coraz częściej już nie tylko artystycznej. (Za symptom czasów należy uznać, że nikomu nie przyszło do głowy, by używać formy akuszerka).

Proces

Jeśli przywołuję te historyczne wypadki³, na dodatek w niesprawiedliwym skrócie, to nie po to, by budować czy wzmacniać mit, lecz raczej zastanowić się na podstawowych wymiarach wymyślonego wówczas programu i jego funkcjonowaniem – dziś. Potrzeba przygotowywania do takiego działania w kulturze, które byłoby zanurzone lokalnie i wynikające z rozpoznania lokalności, świadome stosowanych środków (mediów) oraz otwarte, nakierowane na wspólne potrzeby i cele nie uległa chyba zmianie. Całkowicie zmienił się jednak przez te dwadzieścia lat z górą kontekst zarówno kształcenia, jak i działania animatorów.

Kształcenie animacyjne od początku, z czasem coraz intensywniej opierało się na projekcie – jako idei i jako zadaniu do wykonania. Zawsze był to zatem proces, wymagający elastyczności i dostosowywania się do ze zmiennej rzeczywistości, również już w trakcie działania, wynikający z ciągłych dyskusji i wspólnych działań. Ten procesualny charakter specjalizacji „Animacja kultury” jest zapewne jej największą zaletą, niezależnie od ryzyka z tym związanego. W tej mierze, w jakiej jest procesualny, miał odzwierciedlać z jednej strony warunki przyszłej pracy adeptów animacji, z drugiej – szerzej – warunki rozumienia sfery kultury w Polsce.

Ministerstwo

Ministerstwo Kultury i Sztuki nazywa się obecnie Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a Departament Upowszechniania – Departamentem Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej.

³ Podsumowaniem pierwszej dekady działania specjalizacji była publikacja *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, IKP UW, Warszawa 2002. Dostępna na stronie animacji: <http://www.animajakultury.uw.edu.pl/czytelnia>.

Historia tych zmian zajęłaby wiele stron druku. Decyzje uznaniowe nadal bywają: odwołania w konkursach w poszczególnych programach operacyjnych rozpatruje samodzielnie minister. Sama nazwa departamentu, który zajmuje się edukacją w dziedzinie kultury, wskazuje jednak na dużo bardziej generalny problem związany z działaniami animacyjnymi. Po pierwsze, w gestii Ministerstwa pozostaje jedynie szkolnictwo artystyczne, którego organizatorzy i uczestnicy nie palą się do działań edukacyjnych. Z kolei uniwersytety, które często uczą przyszłych animatorów, z przyczyn formalnych nie mogą liczyć na dofinansowanie, a nie jest o nie łatwo na podobne działania w Ministerstwie Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Po drugie, „edukacja kulturalna” sugeruje rodzaj propedeutyki do odbioru kultury artystycznej lub ewentualnie własnych działań artystycznych, co nie powinno wyczerpywać zadań ministerstwa. W każdym razie wymagałoby to dyskusji, a także sensownego zdefiniowania zadań w poszczególnych programach operacyjnych. Jest w nich często miejsce na inne rodzaje aktywności, bardziej dospołeczne i animacyjne, jednak dominują wnioski festiwalu artystycznych i działań w obrębie określonych dyscyplin artystycznych. Wydaje się, że polityka ministerialna w tej dziedzinie powinna zostać określona na nowo, w bardziej przejrzysty sposób. Na razie pod fundującym ją słowem „kultura” kryją się bardzo różne całości, ze wskazaniem jednak na aktywność kulturalną, artystyczną i usankcjonowaną krytycznie. To podejście można uznać za niedemokratyczne, a na pewno jest anachroniczne (jak anachronizmem jest dziś termin „kultura masowa”) i niedostosowane do współczesnych obiegów kultury.

Z inicjatywy Obywateli Kultury trwają obecnie prace nad uruchomieniem programu „Aktywność obywatelska”, który proponuje powiązanie projektów kulturalnych (posługujących się różnymi mediami oraz środkami artystycznymi) z celami zmierzającymi do budowania postaw obywatelskich i włączaniem do uczestnictwa w kulturze grup dotąd nieobecnych w przestrzeni publicznej. Uczestnictwo w kulturze nie dotyczy tu zachęty do korzystania z oferty kulturalnej, lecz do wpływania na kształt środowiska społecznego, w którym się żyje.

Osobnym problemem jest myślenie „projektowe”. Od początku wydawało nam się ważnym elementem programu kształcenia – studenci są zobowiązani do przygotowania własnego projektu działania, a ich edukacja odbywa się w ramach szerszego projektu, w którym wykonują realne działania we współpracy z bardziej doświadczonymi praktykami. Jest to formuła kształcenia bardzo pracochłonna, wymagająca cyklicznego planowania działań, do których mogą zostać zaproszeni studenci z zyskiem dla siebie i dla innych. W szerszym planie widać też dziś kłopot z podejściem projektowym, właśnie na poziomie finansowania ministerialnego, a następnie jego relacji do finansowania na poziomie samorządów – chodzi o właściwy balans między stałym, stabilnym finansowaniem działań i instytucji kulturalnych, a finansowaniem projektowym. Pewne projekty

wymagają ciągłości; bez minimalnej trwałości finansowania nie ma też mowy o zarządzaniu instytucją.

Uniwersytet

Uniwersytet może być świetnym środowiskiem wymyślania i rozwijania idei, ale jest też wielką, zhierarchizowaną i zcentralizowaną instytucją. Debata o nauce i kształceniu wyższym toczy się w Polsce od dobrych kilku lat, właściwie od pierwszych zapowiedzi reformy przez minister Barbarę Kudrycką. W istocie szkoda, że zaczęła się dopiero wtedy i nabrała wigoru w reakcji na działania ministerialne. Narzekanie na biurokrację i narastające wymogi sprawozdawcze towarzyszy wszystkim zajęciom akademickim, ale szczególnie dotkliwie jest w przypadku zajęć o charakterze praktycznym, warsztatów, często na dodatek realizowanych w trybie projektowym, skupionych niekiedy w ciągu kilku dni, a nie regularnych spotkań. Ich opisy i formy ewaluacji, tryb przeprowadzania, efekty kiepsko mieszczą się w rubrykach systemu USOS i regulacji trzystopniowych studiów wyższych. Konieczność wystawiania ocen sprzeczna jest z filozofią niektórych zajęć, dla których źródłowe są idee współpracy i współuczestnictwa. Warsztaty często służą też przede wszystkim podsuwaniu pomysłów i rozwiązań, a nie przedstawianiu gotowych metod; mają dawać inspirację do własnej twórczej pracy.

W tej mierze specjalizacja jest podwójną ofiarą transformacji uniwersytetu, która szczególnie mocno uderza w nauki humanistyczne – z definicji kształcące umiejętności miękkie, nieweryfikowalne ilościowo. W programie specjalizacji jest miejsce na zajęcia dotyczące pisania projektu; to dziś konieczne (patrz wyżej). Źle napisany wniosek owocuje (nie zawsze zresztą) co najwyżej brakiem finansowania. Tymczasem praca w grupie, umiejętność diagnozowania problemów społeczności lokalnej, postawa otwarcia na potrzeby i cele innych – trudniej poddają się weryfikacji i wymagają innego rodzaju kształcenia, a niepowodzenie w tym wymiarze dotyczy bezpośrednio tkanki ludzkich potrzeb i emocji. Od początku definiując specjalizację jako program praktyczny, nie postrzegaliśmy go jako programu zawodowego – jeśli rozumieć w ten sposób propozycję zestawu uniwersalnych narzędzi i metod. Z istoty muszą one być elastyczne, ponieważ każdorazowo dostosowywane są do lokalnych warunków i sytuacji jednostek.

Unia Europejska

I polityka kulturalna państwa, i szkolnictwo wyższe zmieniają się oczywiście w kontekście regulacji – i finansowania – unijnego. Nasza specjalizacja od początku korzystała z funduszy unijnych, jeszcze przedakcesyjnych, dzięki którym nawiązaliśmy współpracę, w wielu przypadkach nieograniczoną do czasu trwania projektu, z wieloma ośrodkami kultury i kształcenia w dziedzinie kultury w Europie.

Programy unijne dostarczają pieniędzy, ale dostarczają też alibi dla biurokratów, którzy rozmaite nowe rozwiązania administracyjne opatrują etykietą „na życzenie Unii”. Dostarczają

również języka, który nie jest niewinny. Różne działania daje się zwykle opisać zgodnie z wymaganymi kryteriami i warunkami. Zmusza to oczywiście do bardziej precyzyjnego przemyślenia projektowanych działań. Narzuca też jednak siatkę pojęć z góry definiujących na przykład „media” lub „wykluczonych”⁴, kategorii wpisanych w określony porządek polityczno-ekonomiczny oraz narzędzi oceny, znów, zawsze ilościowych, które łatwo zastosować do biletowanej imprezy śpiewaczej, ale niekoniecznie do wielomiesięcznego działania w lokalnej grupie młodzieży.

Z Brukseli płynie jednak impuls i finansowe wsparcie na rzecz współpracy międzynarodowej. Temu zawdzięczamy, między innymi, spotkanie z artystami brytyjskiej grupy The Public (wcześniej Jubilee Arts, a obecnie Laundry), a następnie z badaczami i praktykami z Creative Communities Unit w Staffordshire University, którzy zapoznali nas z ideą i praktyką *community arts*, czyli wspólnych działań artystycznych na rzecz społeczności lokalnych⁵.

Lokalność

Latem 1992 roku grupa studentów specjalizacji wyjechała na jeden z pierwszych wyjazdów zagranicznych – na staż w Pradze (czeskiej), który polegał na pomocy przy organizowaniu Spotkania Młodych Artystów Krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Ta identyfikacja przestrzenna wydawała się wtedy istotna, będąc w gruncie rzeczy identyfikacją historyczną, odwołującą się do niechcianej, ale wspólnej przeszłości soc-komunistycznej oraz do mitu „środkowoeuropejskości” wywodzonego z kolei z idealizowanej wizji wielokulturowej wspólnoty habsburskiej. Zupełnie nie mitycznym kontekstem dla tego myślenia była wojna w Jugosławii.

Wydaje się, że w obecnej praktyce animacyjnej ten poziom odniesienia przestrzennego zniknął, wzrosło skupienie na kontekście rzeczywiście lokalnym, często niewielkim – niejako antycypując, w wymiarze politycznym, rosnącą widoczność ruchów miejskich i pozapartyjnych samorządowców. W kontekście specjalizacji myślenie to uległo wzmocnieniu w efekcie współpracy właśnie z partnerami brytyjskimi. Wynikiem jednego z ostatnich wspólnych projektów, „Localise” jest formuła objazdu jako formy badania „pogłębnego”⁶: kształcenie umiejętności odbywa się tu poprzez prowadzenie własnego badania w odwiedzanych społecznościach i wymianę doświadczeń z pracującymi tam animatorami.

⁴ Polemice z takim ujęciem poświęcona jest w części książka Tomasza Rakowskiego, współpracującego z IKP UW, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

⁵ Por. *Lokalnie: Animacja kultury / Community arts*, red. Iwona Kurz, IKP UW, Warszawa 2008, zwłaszcza artykuły Anny Ptak. Dostępna na stronie animacji: <http://www.animacjakultury.uw.edu.pl/czytelnia>.

⁶ *Twórcze społeczności. Notatki z terenu / Creative Communities. Field Notes*, red. / ed. Zofia Dworakowska, Joanna Kubicka, IKP UW, Warszawa 2012. Dostępna na stronie animacji: <http://www.animacjakultury.uw.edu.pl/czytelnia>.

Podstawowe znaczenie ma tu rozpoznanie całości kontekstu lokalnego – grupy, środowiska, wspólnoty definiowane przestrzennie, ale też poza-przestrzennie, mają swoje historie wpisujące się dialogicznie i polemicznie w Historię. Zawsze istnieje miejscowa sieć instytucjonalnych i nieinstytucjonalnych zależności; ciągle do wykorzystania pozostaje potencjał szkoły, domu kultury, biblioteki, parafii – albo nieformalnego miejsca spotkań. Rozpoznania wymagają też wewnętrzne zróżnicowania tych grup, niezależnie od ich własnych samookreśleń oraz od celów i formy projektu – czy to ze względu na płeć lub wiek, czasem narodowość, czy na przykład pochodzenie społeczne albo wręcz klasowe.

Pojęciem klasy nie posługiwaliśmy się na początku lat 90. serio, wydawało się reliktem minionego porządku, było „historyczne”. Zapewne nie jest dziś poręczną kategorią opisu ze względu na płynność dystynkcji, niemniej zróżnicowania ekonomiczno-społeczne pojawiają się dziś dużo wyraźniej w polu widzenia niż dwadzieścia lat temu. Dotyczy to przede wszystkim sytuacji jednostek i grup, z którymi pracują animatorzy, ale też ich samych jako „pracowników sektora kultury”.

W planie politycznym kontekst UE jako metaorganizmu oraz dyskusja o państwie połączona ze wzrostem znaczenia regionów i samorządów sprawiają, że coraz bardziej widoczne staje się to, co jest domeną codzienności i pozostaje w zasięgu poznawczym człowieka. Zasięgu, który z powodu kosztów i czasu dojazdu (albo po prostu braku potrzeby) może nie sięgać Warszawy, ale za sprawą Skype’a i Facebooka sięga Londynu i Sztokholmu. Ta nowa przestrzenność pozostaje wyzwaniem, stąd „społeczność lokalna”, jako właściwe środowisko pracy animatora, jest jednym z podstawowych pojęć i zadań wymagających namysłu oraz nowego rozumienia i podejścia w pracy animacyjnej (w tym w kształceniu animatorów).

Media

Kwestia przemian komunikacyjnych każe przywołać jeszcze jeden, ostatni już, wątek – mediów w kulturze. To osobny temat, który mam wrażenie, zbyt często podejmowany jest jednostronnie. W programach ministerstwa edukacja medialna odłączona jest od edukacji kulturalnej i wyraźnie kojarzona przede wszystkim z mediami cyfrowymi i/lub środkami publicznego przekazu. Sfera medialna najczęściej definiowana jest jako zewnętrzna wobec człowieka i jego praktyk, jako rodzaj zagrożenia, które trzeba rozpoznać i rozbroić, a sam człowiek rozumiany jako odbiorca, ciągle jeszcze nie użytkownik, na pewno nie (współ)twórca. Tak mniej więcej postrzegaliśmy mityczną kulturę masową w czasach, gdy „Res Publica” drukowała reklamy „Harlequina” z hasłem – „Kultura masowa kulturze narodowej” (czy jakoś tak) i jeszcze nie wszyscy mieli telefony stacjonarne (dziś już nie wszyscy).

Oczywiście ten krytyczny wymiar refleksji i edukacji jest konieczny, ale nie jest jedyny, zapoznaje też podstawową kwestię, jaką jest obecność mediów – różnego rodzaju – w każdej

praktyce animacyjnej (i w każdej praktyce ludzkiej): poczynając od słowa, w jego różnych modalnościach od mowy po esemes, przez różnego rodzaju widowiska, a na obrazie – od fotografii po emotikon – kończąc. Tymczasem projekty animacyjne ciągle zbyt rzadko wykazują świadomy namysł nad tym, w jaki sposób określone narzędzie pozwoli osiągnąć zakładane rezultaty oraz wpłynie na kształt projektu.

Kiedy dobrych parę lat temu pracowałam z Mateuszem Kanabrodzkim nad projektem warsztatu „media w kulturze” adresowanego do nauczycieli wiedzy o kulturze, przywoływałam między innymi film Marcela Łozińskiego *Próba mikrofonu* (1980). Przykład szczególny, bo jednak pochodzący z domeny filmu dokumentalnego, niedostępnej wówczas zwykłym „użytkownikom”. Dziś jest jednak inaczej, a film pokazywał bohatera, który próbuje „przejść” radiowęzeł, początkowo nieświadomie, „po prostu” robiąc ciekawą audycję. Pozatekstowe dopowiedzenie podkreślało, że udział w filmie stał się dla jego bohatera szkołą emancypacji politycznej – został w efekcie aktywnym członkiem wolnych związków zawodowych. Ten film – refleksja nad mediami została sformułowana w języku medialnym – ujawnia to, co media robią z ludźmi (radiowęzeł), ale też, co ludzie mogą zrobić z mediami („próba mikrofonu”, film dokumentalny, magnetofon kasetowy – dziś dowolne urządzenie do nagrywania).

Dokument Łozińskiego był zatem dla nas dobrym przykładem jako przekaz, który środkami właściwymi medium (obrazem i dźwiękiem, a nie słownym komentarzem) dokonuje krytyki innego medium. Zadaniem dla uczestników warsztatu było wykonanie podobnego projektu. Nazwaliśmy to praktyczną (medialną) refleksją o mediach – miało to umożliwić krytyczne podejście do wybranego środka komunikacji (w tym przypadku stała się nim gabłota szkolna i witryna internetowa, dwie różne „gabloty”, ale żywo obecne w doświadczeniu codziennym nauczycieli), ale też umiejętność podstawowego wykorzystania go we własnej praktyce dydaktycznej.

Ciągle wydaje mi się to konieczne – także, gdy słyszę o niezbywalności edukacji medialnej lub uczeniu filmu w szkole (co zbyt często polega na pokazaniu ekranizacji literatury lub dzieła „klasyka”) – by traktować media jako wymiar codziennego doświadczenia, narzędzie nauczania i poznania, a dopiero potem ekspresji – zwłaszcza cudzej.